Rok I. Warszawa, 15 listopada 1908 r. № 4.



Młoda Muzyka

DWUTYGODNIK MUZYCZNO-LITERACKI

Redaktor i wyd. **Roman Chojnacki.** Kierownik literacki **Stefan Gacki.**

TREŚĆ NUMERU.

PRENUMERATA:

W Warszawie: rocznie 2 rb. 40 kop.; „ półrocznie 1 rb. 50 kop.
W kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop. „ „ „ półrocznie 2 rb.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

Począwszy od niniejszego numeru łamy „Młodej muzyki” zdobić będą ilustracje, artykuły zaś uzupełniane będą przykładami nutowymi.

Redakcja.

Dokończenie pracy p. Ad. Chybińskiego o „Grzegorzu Fitelbergu” zamieszczone będzie w Nr. 5 „Młodej muzyki”.

Rok I. Warszawa, 15 listopada 1908 r. №. 4.



Henryk Opieński

JAKO PIEŚNIARZ.

Literatura muzyczna polska cierpi od czasów Moniuszki na przerost — wokalizmu muzycznego. Chóry, pieśni solowe, kantaty nagromadziły się w tak znacznej ilości, że widzę już smętną minę przyszłego historyka muzyki polskiej, gdy będzie zmuszony wynająć chyba osobny magazyn („depot de musique polonaise"), wyłącznie na pieśni polskie przeznaczony, potem zmuszony będzie sortować je według autorów, a posortowawszy, przesortować sianko pieśniane i wybrać tylko to, co będzie posiadało trwałą wartość. Ze zdziwieniem jednak przekona się, że tych „trwałych" pieśni będzie niewiele; wtedy będzie zmuszony również wybrać dla zaokrąglenia smutnego obrazu rozwoju pieśni w Polsce i te piosenki, które przynajmniej są bez błędów teoretycznych napisane i zdradzają, że ich twórcy rzeczywiście opanowali „abc". W gorszem jednak położeniu znajdzie się historyk muzyki polskiej, gdy, wierny zasadom historyczno-muzycznym, pocznie zastanawiać się nad tem, co który z pośród pieśniarzy polskich dał z siebie samego, i co w tych pieśniach jest indywidualnego, odrębnego, samoistnego, przynajmniej pozornie niezależnego. Straszny smutek ogarnie tego badacza ojczystej muzyki pieśnianej. Wszystko na jedno kopytko! „Smutną jest dusza moja aż do śmierci!" — powie sobie.. i będzie dociekał przyczyn tego stanu. Przekona się, że Moniuszko nie był reformatorem polskiej pieśni, jak Schubert dla Niemiec i całego świata, lecz tylko posiadał większy talent, niż jego poprzednicy; przyczynił się do przysporzenia polskiej muzyce wielu polskich pieśni, lecz nie różnił się niczem od poprzedników, ani nie dał polskiej pieśni nowych impulsywnych pierwiastków. Jego następcy poszli tymi samymi śladami. Dwa zasadnicze typy pieśni dadzą się u nas skon-

statować aż do czasów Żeleńskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Karłowicza i Opieńskiego: a) tekst przeważnie ludowy; jeśli „wesoły”, to forma taneczna—tonacja dur, akompanjament „gitarowy“ (um-ta, um-ta; albo um-ta-ta, um-ta ta)—bardzo rzadko rytmika, przekraczająca ramy ludowej prymitywności — akompanjament jak „najprostszy“, aby i nie umiejący grać na fortepianie mógł go wygrać jednym palcem z pomocą drugiej osoby — forma pieśni: a-b-a, środkowa część na odmianę w tonacji mol, albo naodwrót, b) tekst ludowy, dumkowy (niemal przez dwa „m“), tonacja mol, akompanjament równie prosty, tylko tempo wolniejsze, niż przy tańcu (przy szybszem tempie wyłania się typowy kujawiak lub krakowiak) sentymentalizm nie sentyment — przeważnie uzyskany przez tercjowe i sekstowe współbrzmienia, towarzyszące melodji w mol. Forma zwrotkowa, zawsze pożądana — gdyż po odrzuceniu tekstu można tę „pieśń“ zagrać do tańca; podwojny zatem użytek. O głębi muzycznych myśli nie wolno mówić, gdyż to przyczynia się do niepopularności pieśni u publiczności i zamyka kasę wydawcy na dwa spusty przed pożądliwym wzrokiem głodnego muzyka. Nie o głębie się rozchodzi, lecz o t. zw. piękną melodję. Tekst może spacerować jak i gdzie chce. Prozodja zupełnie zbyteczna, gdyż nie o nią się rozchodzi, lecz o melodję akompanjowaną. Czasem nuta dłuższa padnie na nieakcentowaną zgłoskę, ale i to wobec melodji i jej uporczywej tanecznej rytmiki jest bagatelą i pedanterją. Melodja bynajmniej nie potrzebuje krępować się tekstem. Nie zdanie, jako logiczna forma, lecz rym wieszcza służy za granicę motywu lub melodyjnej frazy. Czasem też koniec tej frazy przypadnie na połowę zdania i przerwie je pauzą lub cezurą—ale ktoby się troszczył o te pedantyczne drobnostki, skoro melodję ma „kompozytor“ gotową zazwyczaj przed poznaniem tekstu i rozchodzi mu się tylko o dopasowanie obojga. Z zasady należy być albo smutnym, albo wesołym: inne objawy życia duszy należy uznać za chorobliwe, a przedewszystkiem unikać dramatów psychicznych, gdyż dość już przykrości w życiu. Inteligencja jest rzeczą prywatną, wszelka głębokość jest nie na miejscu, gdyż nudzi. Najwyższą zaletą jest prostota i ogólna przystępność, a przedewszystkiem elegancja, choćby zbagatelizowana.

I pisano bez końca w myśl tych zasad, łakociami zdobywano popularność. Wszelka myśl o trwałości takich „pieśni“ nie istniała zupełnie, gdyż nie artystyczne pobudki, lecz łapczywa chęć popularności i powodzenia u publiczności (i nakładcy) kierowała pieśniarzami — a stan ten, niestety, nie należy jeszcze bynajmniej do przeszłości. Tylko tem pocieszać się należy, że tego rodzaju wyroby muzycznego chłopstwa miną, jak powódź, jak minęły w historji muzyki *wszystkie* smiecie, przeznaczone na wyłączny użytek tłumów, lub z intencją popularności tworzone. Zazwyczaj te popularne pieśni giną i zna je tylko historyk muzyki — z obowiązku. I naodwrót: prawie zawsze pieśni, ignorowane przez rządny tanich sensacji tłum, okazują się najtrwalszemi. Do tych właśnie należą rzadko u nas śpiewane *pieśni Henryka Opieńskiego*. Gdyby u nas istniały pisma muzyczne, tak jak w *każdym* kraju, publiczność miałaby sposobność poznawania wartości kompozycji nowych. Niestety, nie ma takich pism, a notatki, umieszczane w prasie codziennej (niechętnie) są bardzo skąpe lub stronnicze, a często ignorują z osobistych powodów wielu najgodniejszych respektu muzyków. A dodać należy, że w Niemczech, posiadających conajmniej 30 pism muzycznych, nawet codzienna prasa posiada stałe rubryki, przeznaczone dla fachowych sprawozdań z książek muzycznych i nut. U nas nie odczuwa się tej potrzeby, chyba w razie, gdy rozchodzi się o przyjaciela, lub kuzyna p. „referenta“, albo o reklamę dla nakładcy. Nic więc dziwnego, że publiczność nie dowierza mniej hucznie reklamowanym kompozytorom i często—biorąc do ręki kompozycje muzyka znanego (bądź z powodu *posady* muzycznej, bądź też z powodu... *jednego* do-

brego dzieła, a przedewszystkiem podeszłego wieku) jest przekonana, że ma do czynienia *tylko* z wartościową kompozycją. Inaczej obca publiczność, która zawsze jest a u c o u r a n t każdej chwili i stara się poznać nietylko nową kompozycję znanego kompozytora, lecz także wogóle nowych muzyków. Czy u nas zna się Melcera, Stojowskiego (nowsze dzieła), Paderewskiego, Opieńskiego i Młodą Polskę w muzyce? Usłyszenie jednorazowe nie jest znaniem! W istocie należałoby niepowodzenie lub ignorowanie tych kompozytorów u nas uznać za dokument ich rzetelnej wartości

Przejdźmy do pieśni Opieńskiego. Zrozumieć ich znaczenie i stanowisko w naszej piśmiennej literaturze—znaczy zrozumieć ich wartość. Nikt nie powie, że Opieński jest mistrzem, ale każdy powie i powiedzieć musi, że w jego dziełach, w jego znakomitych i nienagannych pod każdym względem krytykach, oraz literackich pracach muzycznych—uderza głęboka kultura i wielka inteligencja muzyczna. Pod tym wzgledem, a przedewszystkiem co do wszechstronności działalności mu-



Henryk Opieński.

zycznej, jest to jeden z niewielu u nas artystów. Sympatycznym ruchem jego twórczości jest to, że Opieński nie kompónuje „rękami i nogami“, jak to czynią niektórzy nasi, chciwi mamony „mistrze“, ciągnący zysk ze swej „marki“. Opieński komponuje wtedy, gdy ma w istocie coś do powiedzenia i gdy czuje, że w żaden sposób nie będzie udawał szczerego natchnienia—i gdy przekonywających twórczych argumentów posiada na tyle, aby, słuchający jego utworów, muzykalny człowiek mógł mu uwierzyć. Dlatego ogłasza tak mało — niestety, tak mało! Mniej nawet, niż prac z zakresu historji i estetyki muzyki — estetyki, nie tej akademickiej, gołosłownie-frazeologicznej, lecz opartej na doświadczeniu i praktyce muzycznej. Dość przeczytać kilka jego recenzji z koncertów i oper, aby się o tem przekonać i nabrać zaufania do jego bezstronności i pogardy dla zakulisowych sprawek i abderycznej polityki muzycznego śmietnika.

Plon twórczy Opieńskiego na polu pieśni składa się zaledwie z trzech „opusów“, zawierających trzynaście pieśni z tekstami (polskimi, niemieckimi i fran-

cuskimi) Asnyka, Tetmajera, Verlaine'a, Dehmela, Sully-Prudhome'a i Lilienkrona *). Jeden znamienny fakt uderza nas przy słuchaniu pieśni Opieńskiego: mianowicie, że ich kompozytor nie wybiera pierwszego lepszego poety lub tekstu, lecz te poezje, które najlepiej odpowiadają jego indywidualności i które tworzą ścisłą psychologiczną harmonję z jego naturą. Objaw to u nas prawdziwie rzadki — bo o ile nasi kompozytorowie po największej części rozpraszają swe siły na różnorodne co do treści charakteru i nastroju poezje i, nawet dając dobrą muzykę, są zazwyczaj jednostronni w *wyrazie muzycznym*, Opieński skupia się i pogłębia w jednym kierunku, wytycznym przez jego indywidualny charakter duchowy oraz temperament, i wybiera stosownie do tego teksty, umiejąc nadać im wprawdzie identyczny podkład psychologiczny, lecz w każdej pieśni odrębnie się wyrazać. Nie należy jednak tej cennej zalety uważać za jednostronność, gdyż nawet w pozornie identycznych co do nastroju tekstach umie Opieński zręcznie ukrywać subtelne odcienia i nieznacznemi zmianami w rytmice i harmonizacji wyraźnie je podkreślić. To mówiąc, zaznaczamy wyraźnie, do jakiej kategorji pieśniarzy należy nasz kompozytor. Tekst nie jest dla niego pozorem pieśni, lecz *przedmiotem* pieśni — znowu *rzadka* u nas zaleta. Pisząc pieśń, nie siada Opieński do stolika i nie mówi sobie: „*Chcę* napisać pieśń"; jak każdy szczery muzyk, stroniący ze wstrętem od prostytucji w muzyce, nie wie on sam, kiedy będzie *musiał* stworzyć pieśń. Czytając np. zbiorek poezji, natrafia na poemat, który słowami wyraża to, co dusza jego *doznała* i co zaczęło kiełkować *muzycznie* w jego wyobraźni *muzycznej*. W jednej chwili cały proces fermentowania przybiera ogólny kształt muzyczny. Wtedy kompozytor *musi* napisać pieśń. Reszta jest kwestją drugorzędną, bo polegającą na wygładzeniu formalnem utworu. Czego tekst nie jest w stanie realnie wyrazić, to obejmuje instrumentalne towarzyszenie, które nie jest banalnem markowaniem rytmu i harmonizowaniem melodji śpiewanej, lecz wykładnikiem muzycznym tych psychologicznych funkcji, które tkwią (w zarodku) w tekście. Każdy akord, każda modulacja, każdy rodzaj rytmu i wzajemny stosunek rytmów są podatne do wyczerpania tekstu. Tylko zdolność muzyczna, przyswojenie sobie niewyczerpanych bogactw harmonizacji i inteligencja czyli rozum artystyczny kompozytora decyduje o tem, czy pieśń jest muzycznie wierną poecie, a siła talentu rozstrzyga o czysto muzycznej wartości pieśni. Pieśniarzem par excellence tego rodzaju był Hugo Wolf, jest Ryszard Strauss, właściwi twórcy nowej pieśni, realizujący ideały Wagnera na polu pieśni. U nas była do niedawna pieśń, zależna od Moniuszki, zdala trzymającego się od Schuberta i jego potężnej reformy pieśni, przyjętej z hołdem przez cały świat, a poprowadzonej w dalszym ciągu przez Schumanna, H. Wolfa, Griega i innych.

Opieński jest chyba u nas pierwszym, który rozpoczął nowy kierunek, po nim zaś Paderewski (dopiero w ostatnich pieśniach op. 22), Stojowski (nie zawsze szczęśliwie), Różycki, Fitelberg, Szymanowski, Jachimecki, po części Karłowicz (ten jednak jest głównie symfonistą i pieśni już nie pisze). Ale na takie zwroty w wygodnym kursie polskiej pieśni starego autoramentu nie zwraca się u nas uwagi. — Opieński jest łagodną i wytworną duszą, nie lubiącą szerokich i patetycznych gestów, stroniąca od wszystkiego, co nie tchnie szczerym, serdecznym, rozlewnym serdecznym liryzmem, ale zarazem nieprzystępną dla wszelkich banalnych sentymentalizmów, wzruszających pensjonarki. Jest też wrażliwym na poezje przyrody, na jej subtelne barwy, co wiele uroku dodaje jego pieśniom-poezjom. Niemcy mają

---

*) Op. 5 (cztery pieśni) wyszły w Paryżu (F. Durdilly, Boullevard Haussmann nr. 11; cena 1 fr. 50 ct. netto), op. 8 (sześć pieśni) u E. Eulenburga w Lipsku (Königstr. 8; cena 1 Mk. 20 fen — 1 Mk. 50 fen.), op. 9 (trzy pieśni) w wydawnictwach „Spółki nakładowej młodych kompozytorów polskich" (Warszawa, Gebethner i Wolff; Berlin, Albert Stahl, Potsdamerstr. 39; cena 1 Mk.)

wyborne wyrażenie na oznaczenie łagodnego liryzmu, mianowicie „intime Musik". W całej rozciągłości można je zastosować do pieśni Opieńskiego. Jeśliby można użyć porównania z malarstwem, to Opieński odpowiada mniej więcej temperamentowi Stanisławskiego, Różycki — Ruszczycowi. Takie pieśni Opieńskiego, jak „La lune blanche" (op. 8, nr. 3, słowa Verlaine'a w przekładzie L. Szczepańskiego) i „Bielą się pola" (op. 8, nr. 6, słowa Asnyka), to jakby pejzażowe miniatury Stanisławskiego, przetłumaczone na muzykę. To muzyczne dotrzymywanie wierności tekstowi posuwa Opieński do ilustrowania muzycznego różnych zjawisk przyrody. W pieśni jesiennej (Verlaine'a) pomysłowe figury basowe (sekstole) i te półtonowe westchnienia oktawami rzeczywiście obudzają wietrzny nastrój jesienny; gwałtowna figura w przedostatnim takcie — to jakby dreszcz zziębniętego melancholika, gdy między drzewami idzie jesienią podczas ulewnego deszczu. Matowe harmonje w „Jasnej nocy" (Verlaine'a) przesycają jakby bladem światłem księżycowem pieśń Opieńskiego. Szczęśliwie wybrał tonację H-dur (nokturny Chopina!), delikatne i szybkie figury w wiolinie—to rzeczywiście drżące listki drzew, pomiędzy któremi wiatr przebiega w chromatykę, a w śpiewnie prowadzonych średnich głosach „ukojenia zlewa się zdrój", jakby zawodził aksamitny waltorniany głos, gdy harfiane pasaże ślą „z niebios sklepienia gwiazd rój", a uciszając się, kołyszą do „snu słodkiego" muzyka, kładąc go na subtelnie modulowanych miękkich akordach. — W „Zimie" (słowa Asnyka) puste kwinty wybornie uwydatniają śnieżne rozłogi, a z rytmów widać, że o polskiej zimie marzył kompozytor (może na obczyźnie). Zręcznie uchwycił Opieński nastrój, jaki wywołuje samotny świerk „wśród obumarłej natury", zwłaszcza przez umiejętne przejście z „Vivo" do „Andante". Pieśń ta należy do t. zw. „przekomponowanych" pieśni, t. j. unikających formy zwrotkowej. Najpiękniejszą pieśnią Opieńskiego jest op. 9, nr. 2 do znanych słów Tetmajera „Idzie na pola, idzie na bory... muzyka mojej duszy". W średnich głosach znowu słyszy się poetyczny głos waltorni i znowu te kwinty w basie ilustrują dal, a z tristanowskiej harmonji widać, że „muzyką duszy" Opieńskiego jest tęsknota, będąca tytułem i treścią innej pieśni do słów Asnyka. I w niej znajdziemy motywy pejzażowe, jako tło uczucia. Po pieśniach op. 9 nr. 2 zajmuje pierwsze miejsce „Içi bas" (tekst Sully-Prudhomme'a w przekładzie Ostrowskiej). Mało u nas tak głęboko odczutych pieśni! Gdy Opieński w swych pejzażowych pieśniach ilustrował wrażenia i nastroje z przyrody, tu jest wierny tekstowi jeszcze bardziej i wszystko umie zastosować do subtelnych odcieni psychicznych. Zmiana tempa i taktu, modulacje, a nawet fermaty — wszystko polega na logicznej i wiernej interpretacji tekstu. Gdy „motylą pieszczotę wiatr strąca", następuje zmiana z $^3/_4$ taktu na C; gdy poeta śni o „pieszczotach, co na ustach drżą bez końca", następuje szereg modulacji nierozwiązanych, jakby rzeczywiście miały trwać... „bez końca".

To wysoce chwalebne „ilustrowanie" ogólnego nastrojowego podkładu ma tę dobrą stronę, że nie zaciera jednolitości wrażenia, gdy tymczasem *niektórzy* młodsi pieśniarze dają w istocie muzyczne analizy tekstu poetycznego — Opieński daje jedno i drugie równocześnie.

Wytworna natura Opieńskiego nie skłania się do karkołomnych lub dziwacznych harmonji; każdy dysonansowy akord jest logicznie przygotowany i szybko rozwiązywany. Nigdy też nie jest efektownie-elegancki, wszystkie kompozycje przenika ton serdeczny, naturalny, szczery — a więc sympatyczny. Filozoficznych problemów Opieński nie rozwiązuje w pieśni — jest poetą serca: rzadki dziś dar. Jeszcze większym darem jest, że prostymi środkami umie wyrazić to, na co inni zużywają arsenały mądrości muzycznej. *Adolf Chybiński.*

Pamiętajmy o młodych talentach muzycznych!

Artystyczny kierunek Filharmonji, spoczywający obecnie w rękach dyr. Melcera, powinien wydać plon dodatni i jeżeli nie materjalny—to w każdym razie moralny. Mam mianowicie na myśli racjonalne użycie młodych sił muzycznych w kierunku kapelmistrzowskim, kompozytorskim i odtwórczym. Niechaj szereg muzyków polskich, mających dane potemu, próbuje sił swoich, niechaj zdobywa wiedzę praktyczną i tym sposobem powiększa kapitał muzyki polskiej. Dotychczas prawie nic nie zrobiono, aby przygotować świeży, młody, uzdolniony zastęp swojskich muzyków w rodzaju dyrygentów i orkiestrowiczów w lepszym gatunku. Zawsze natomiast narzekano na brak tychże. Lecz skądże mieli się brać, gdy stale nie dopuszczano ich i unikano dania im możności pracy? Młody kierownik artystyczny Filharmonji zrozumie chyba bardzo ważną kwestję i niewątpliwie poda rękę tym wszystkim talentom polskim, którzy pracą wytrwałą, popartą zdolnościami, kroczyć będą zawsze naprzód, celem zdobycia i utrwalenia tych placówek muzycznych, które obecnie leżą odłogiem. Jesteśmy pewni, że dyr. Melcer użyje całej energji, dobrej woli, celem ułatwienia młodym muzykom pracy praktycznej, bez której najpoważniejsze studja teoretyczne nie dają pożądanego wyniku.

Zacznijmy zatem od wyszukiwania kandydatów na dyrygentów! Wiemy, że z powodzeniem dyrygował kilkakrotnie na estradzie Filharmonji p. G. Fitelberg, znany kompozytor, znawca wszelkich tajników tego złożonego materjału muzycznego, który zwie się orkiestrą. Jest to muzyk z poważną wiedzą fachową i z młodych bezwarunkowo pierwszy kandydat do pałeczki kapelmistrzowskiej.

Widzieliśmy również przy pulpicie dyrektorskim p. Opieńskiego, lecz nie możemy oceniać go jako kapelmistrza, gdyż dotychczasowa działalność jego skierowana była w kierunku kompozytorskim i wirtuozowskim, znamy go również, jako krytyka muzycznego, pedagoga i prelegenta...

Z bardzo dobrym wynikiem prowadził orkiestrę p Oziminski, chociaż praca jego była dotychczas dorywczą nawet bez prób, co znów jest dowodem, że jako inteligentny i wysoce muzykalny koncermistrz Filharmonji Warszawskiej zna dobrze cały repertuar i umie sobie w każdej chwili radzić.

Przypuszczam, że p. Melcer zechce również częściej spróbować swych sił w tym kierunku i popracuje poważnie nad opanowaniem orkiestry, co przy jego wielkim talencie i wiedzy musi mieć dodatni rezultat.

Oprócz wyżej wymienionych znajdą się bez wątpienia inni—mniej lub więcej uzdolnieni. P. Melcer mógłby poświęcić jeden wieczór w tygodniu dla tych, którzy już mają w kierunku kapelmistrzowskim pewną rutynę i doświadczenie, zaś dla zupełnie nowych kandydatów przeznaczyć podczas jednej z prób godzinę w tygodniu, celem bliższego praktycznego zapoznania się z orkiestrą.

Prawdopodobnie powie niejeden: Pocóż nam tylu kapelmistrzów, gdy mamy jedną tylko orkiestrę w Warszawie?! Odpowiem na to: Do niedawna posługiwaliśmy się w naszych instytucjach muzycznych siłami obcemi, bo swojskich nie było w dostatecznej ilości, przytem świat muzyczny nie kończy się w Warszawie.

Tyle co do dyrygentów. Pomówmy nieco o kompozytorach. Dana jednostka muzyczna, obdarzona talentem kompozytorskim, pracuje lat kilka w konserwatorjum, kształtując swą wiedzę muzyczną i... tworzy! Pan X napisał utwór na orkiestrę i pragnąłby go usłyszeć w dobrem wykonaniu. Ale tutaj powstawały trudności, prawie że nie do przebycia. Naturalnie przy obecnym kierunku artystycz-

nym Filharmonji p. Melcer będzie chętnie wykonywał utwory młodych kompozytorów, i tym sposobem muzycy będą mieli możność usłyszenia swych zalet i błędów, co niewątpliwie odda im wielką pomoc w dalszej pracy kompozytorkiej.

A sprawa muzyków orkiestrowych? W tym dziale muzyki zrobione są poważne kroki naprzód Skrzypków-polaków mamy najwięcej, altowiolistów, wiolonczelistów i basistów—mniej, nie wielka jest również liczba przedstawicieli instrumentów dętych: drewnianych i blaszanych. Bardzo ważną rzeczą jest, aby wybrać najlepsze siły z naszego konserwatorjum i obsadzić niemi dalsze pulpity orkiestry symfonicznej. Niechaj stopniowo poznają repertuar orkiestrowy, nabiorą rutyny, smaku i inteligencji muzycznej. Gdy młodzi muzycy wiedzą, że nikt nie zajmuje się ich przyszłością, która w naszych warunkach jest istotnie ciężką, marnują swe aspiracje, szukając zbytu pracy w kabaretach, w udzielaniu lekcji, lub cierpią wprost nędzę.

Powyższe uwagi polecamy gorąco p. Melcerowi i jesteśmy pewni, że jego energja, znajomość stosunków muzycznych i dobra wola—mogą i powinny zdziałać dużo dobrego dla naszych młodych i utalentowanych muzyków.

Bell.

EPITAPHIUM.

Na grobu mego zimny głaz
Rzućcie uwiędłą... białą kiść....
I samotnemu.... zwólcię iść
W kraj mych wyśnionych.... cudnych kras...

Na grobu mego zimny głaz
Nie stawcie — krzyża!... Bo wasz krzyż
Wżdy prze w błotnisko, a nie wwyż....
Bo nie jest z Chrysta, jedno — z was!....

Na grobu mego zimny głaz
Nie rozwierajcie ócz.... Mój duch
Wkoli was w krwawej męki ruch:
Dojrzycie w bóstwie waszem — skaz....

Na grobu mego zimny głaz
Niech nikt nie waży — i w snach siąść....
Chyba.... że musi, jak ja, — prząść
Świat złud, — gdy jawy świat mu zgasł....

Ale.... na grobu mego głaz
Rzućcie zbłoconą... zwiędłą kiść....
Albo — dębowy.... suchy liść,
Którym odwieczny wzgardził las....

Władysław Poświat.

PIEŚŃ.

Daj włosy....
mżą zcicha.... pieszczotne....
Jak wrzosy....
jak kwiecie paprotne...
Daj włosy...
na leże namiotne....
Jak wrzosy...
ich lśnienie pozłotne...
Daj ramię....
wcałuję płomienie....
Nie splamię...
skrystalę w złocienie!
Spójrz na mię...
jak tęcza się mienię....
Połamię!
twe strażne pierścienie..
Daj piersi....
masz kute... masz władne...
Najpierwsi..
padają w niezdradne...
Daj piersi....
jak cień się w nie wkradnę...
Najpierwsi....
tajń zgadną.... — ja zgadnę!...

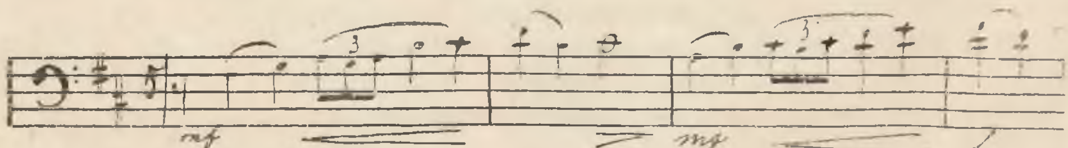
Władysław Poświat.

Symfonja „Patetyczna" Czajkowskiego.

Próba analizy krytycznej.

(C. d.) **Część II. Allegro con grazia.**

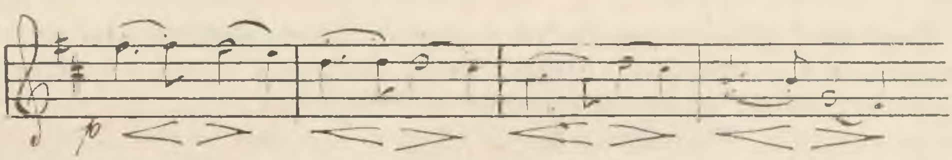
Jaki spokój i zrównoważenie duchowe tchnie z tej części! Jak wszystko jest proste i naturalne! Po I części, niespokojnej i namiętnej, „to Allegro" wydaje się ślicznym śpiewem, płynącym gdzieś z samej głębi serca. Pomimo rzadko używanego podziału na $^5/_4$ (spotykamy go przeważnie w muzyce rosyjskiej, raz jeden u Chopina w sonacie C-moll), melodja jest nadzwyczajnie prosta: ani na chwilę nie czuć sztuczności w tym, zdawałoby się nienaturalnym, takcie — a ile tam słodyczy i wytwornej elegancji zarazem!



Pomimo ogromu środków technicznych, jakimi rozporządzał Czajkowski w postaci wielkiej współczesnej orkiestry i bogatej harmonizacji, pomimo olbrzymiej

techniki kompozytorskiej, zawsze jest prosty i jasny w swych pomysłach, czem się ogromnie różni od modernistów ostatniej doby.

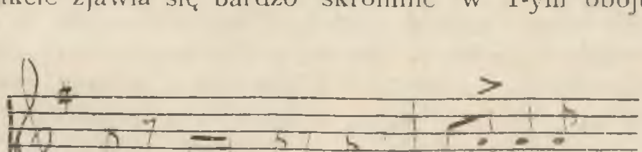
Część ta ma formę menueta: trzy 3-częściowe pieśni z krótką kodą. Temat (podany wyżej), wprowadzony przez wiolonczele po zawieszonej kadencji w 8-ym takcie, prowadzą dalej instrumenty dęte drewniane bez fagotów przy akompanjamencie instrumentów smyczkowych *pizz. i arco* i kończą zboczeniem do tonacji dominanty, t. j. A-dur. Po powtórzeniu I-ej części II gą część prowadzą skrzypce, altówki i wiolonczele, a w 9-tym takcie (zboczenie do fis mol) odbierają melodję instrumenty drewniane. Ciekawe jest tutaj prowadzenie fletów o oktawę niżej od obojów, dla uwydatnienia barwy ostatnich. 8-y takt, kończąc się w A-dur, przygotowuje powtórzenie I-ej części, czyli część III. Melodję teraz mają wszystkie instrumenty drewniane, a skrzypce i altówki kontrapunktują *pizzicato* na tle krótkich akordów waltorni, trąbek, wiolonczeli i kontrabasów. Część ta jest rozwiniętą teraz: potrąca o tonację C-dur, G-dur, B-dur (tutaj odzywają się *f* trąbki i puzony w oktawach), A-dur (puzon basowy i tuba) i powraca do D-dur, kończąc się *piano*. Na nucie pedałowej D (kontrabasy, fagoty i kotły) rozpoczyna się Trio w H-mol,



pełne cichego, łagodnego smutku. Instrumentacja bardzo prosta: I skrzypce i wiolonczele w oktawach (flet wzmacnia melodję) na tle instrumentów drewnianych, waltorni i reszty instrumentów smyczkowych. III-cia część Tria jest rozwinięta i stanowi przejście do I pieśni. Ciekawą jest ta nuta pedałowa III-go stopnia, zamiast zwykle używanych: I-go, V-go lub już rzadziej VI-go i VII-go st. Po całkowitem powtórzeniu I pieśni krótka koda, powstała z odcinków I pieśni i Tria, kończy tę część symfonji skromnie i cicho (*pp*). Wogóle część ta należy do *Allegretto*, które od czasu 7-ej i 8-ej Symfonji Beethovena zastępują Adagio lub Andante symfonji.

Część III. Allegro molto vivace.

Jest to prawdziwe *Scherzo*. Szybkie tempo i rytm trójkowy nadają mu charakter tarantelli. Początek jest łagodny i powiewny: *staccatissimo* podzielonych 1-ch skrzypiec i altówek. Po 2 taktach trójki przechodzą do fletów i klarnetów, poźniej znowu instrumenty smyczkowe, znowu drewniane—i trwa to przez 8 taktów. W 9-ym takcie zjawia się bardzo skromnie w 1-ym oboju odcinek o charakterze marsza:



Chociaż trojki w instrumentach smyczkowych trwają w dalszym ciągu, po 10 taktach, kiedy odcinek ten, zmieniony wprawdzie, zjawia się w 1-ch skrzypcach, zaczynamy rozumieć, że to jest główna myśl tej części, a poprzednie — tło tylko. W tej części mamy świetną instrumentację i doskonałą robotę kontrapunktyczną, co zaś do głównej myśli, musimy przyznać, że nie należy do głębokich pomysłów.

(*D. n.*) *Piotr Rytel.*

WSPÓŁCZEŚNI MUZYCY POLSCY.

(*C. d.*) *Skreślił Roman Chojnacki.*

Joteyko Tadeusz, studja muzyczne rozpoczął u Gevaerta i Jacobsa w Brukselli, które uzupełnił gruntownie w tutejszem konserwatorjum. Na dorobek kompozytorski składają się: symfonja, polonez symfoniczny (nagrodzony na konkursie), kwartet smyczkowy, dwie sonaty fortepianowe, sonata na wiolonczelę, suita ludowa polska, uwertura koncertowa, poemat symfoniczny „Zwątpienie i Wiara", kantata p. t. „Widziadło" na chóry i orkiestrę (wykonana na pierwszym zjeździe śpiewackim w Filharmonji Warszawskiej 8 grudnia 1905 r.), pieśni i chóry. — Był dyrektorem „Lutni" w Radomiu, następnie T-wa Muz. w Kaliszu, obecnie jest dyrektorem T-wa muz. „Arfa" w Łodzi. Światło dzienne ujrzał na Ukrainie w roku 1872.

Karłowicz Mieczysław, jeden z wybitniejszych młodych kompozytorów doby współczesnej (urodzony w r. 1876). Znany zaszczytnie pieśniarz i symfonista, kształcił się początkowo w grze skrzypcowej w Heidelbergu, Pradze Czeskiej i Dreznie, a następnie w Warszawie (1891 — 1895) u prof. Barcewicza. Kompozycję studjował u prof. Noskowskiego, potem u Urbana w Berlinie. Tam też słuchał wykładów z dziedziny muzyki na uniwersytecie berlinskim. Napisał sporą liczbę pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu, koncert skrzypcowy A-dur, a z dzieł orkiestrowych: serenadę w 4 częściach, poematy symfoniczne: „Biała gołąbka" i „Powracająca fala" — symfonja „Per aspera", poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświecimowie" i wiele innych rzeczy. Do najnowszych dzieł Karłowicza zaliczają się: poemat symfoniczny „Smutna opowieść", „Rapsodja litewska" i trylogja symfoniczna „Trzy odwieczne pieśni". Wydał nakładem Sekcji im. Chopina przy Tow. Muz. „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie", które zawierają dokumenty, dotyczące życia wielkiego poety tonów. (Bliższe szczegóły o twórczości Karłowicza podamy niebawem w specjalnym artykule, skreślonym przez p. Adolfa Chybińskiego. *Przyp. Red.*)

Koczalski Raul, ur. 3 stycznia 1885 r. w Warszawie. Należał swego czasu do plejady „cudownych dzieci", i uważany jest za jednego z wybitniejszych interpretatorów dzieł Chopina. Przebywa stale w Niemczech i tam też najczęściej ukazuje się na estradach koncertowych. Nauczycielami jego byli między innymi Mikuli i Jarecki. Niemało rozgłosu zrobiła mu swego czasu opera „Rymond", grywana w r. 1902 w Elberfeldzie i Dreznie. Napisał także poemat symfoniczny (grany w Paryżu przed 12 laty), większe dzieło na chóry i orkiestrę p. t. „Bolesław Śmiały", oraz wiele utworów fortepianowych.

Kowalski Teofil ks., ur. w Płocku w r. 1866. Studja muzyczne odbył w Ratysbonie. Założył i rozpoczął 1895 r. wydawnictwo pisma p. t. „Śpiew kościelny", poświęconego muzyce kościelnej, i dążącego do zmian na korzyść gregorjańskiego kantu. Napisał „Historję muzyki kościelnej", mszę, pieśni religijne etc.

Krzyżanowska Helena, pianistka i kompozytorka, wychowanica konserwatorjum paryskiego. Gry fortepianowej uczyła się u le Couppey'a i Marmontell'a, przedmioty zaś teoretyczne studjowała u Andres'a i Girand'a. Z kompozycji Krzyżanowskiej wymienić należy sonatę fortepianową oraz parę utworów mniejszych rozmiarów na fortepian.

Landowska Wanda, ur. w Warszawie w r. 1881. Po ukończeniu konserwatorjum warszawskiego, kształciła się u Moszkowskiego i Urbana w Berlinie. Od r. 1900 mieszka w Paryżu. Niepośledną sławę zjednała sobie, jako znakomita interpretatorka Bacha, Haydna i Mozarta. Popisy Landowskiej na klawicymbale wzbudzały we Francji, Niemczech, Anglji i Rosji zachwyt niemały. W Warszawie dała się słyszeć ostatnio w lutym r. 1907. Na dorobek kompozytorski składają się utwory orkiestrowe, wykonywane w Warszawie i Paryżu, dzieła na fortepian, z których kilka zostało nagrodzonych na konkursach kompozytorskich, pieśni, duety, tercety i inne.

Łopuska Helena, pianistka i kompozytorka. W nielicznem gronie kobiet, pracujących na niwie kompozytorskiej, Łopuska, jakkolwiek najmłodsza z nich (ur. się w r. 1889), naczelne zajmuje miejsce. Talent wybitny, bogaty zasób inwencji muzycznej, indywidualność wysoce artystyczna — pozwalają jej tworzyć dzieła wartościowe, a do tych należą: „Ballada" na wielką orkiestrę symfoniczną, nagrodzona na konkursie Filharmonji Warszawskiej w roku 1908, kantata na chóry z orkiestrą do słów Słowackiego „Smutno mi Boże", 2 sonaty na fortepian, sonata skrzypcowa, utwory na fortepian i skrzypce z fortepianem, oraz spora liczba pieśni na głos solowy.

KORESPONDENCJE.

Lwów, w końcu października.

(Występy Didura. — Z sali koncertowej (Kochański, Zawiłowski, Kreiner, Tonkünstlery). — „Stańczyk" — Różyckiego. — „Koło muzyczne".)

A więc rozpoczął się nowy sezon! Otwarły się podwoje teatru i sali koncertowej, aby przyjąć publiczność, spragnioną świeżych wrażeń. Tych jednak nie dał nam teatr początkowo, grano powiem tylko rzeczy stare, poczęści nawet oklepane. Wyróżniła się tylko „Tosca" z Bohuss-Hellerową. Z nowo angażowanych sił zasługuje przedewszystkiem na wzmiankę p. *Tadeusz Łowczyński.* Głos jego piękny i dźwięczny, choć czasami niepewny, daje nam nadzieję, że p. Łowczyński w niedługim czasie stanie na jednem z pierwszych miejsc naszego ensemblu. — Poza tem mamy p. Korolewicz-Waydową, artystkę pierwszej miary, Hellerową, Oleską, Lachowską i in. — Z artystów śpiewali dotychczas pp.: Ludwig, Muszyński, Okoński i inni. — I byłby się taki repertuar ciągnął aż do premjery „Madame Butterfly", gdyby nie przyjazd p. *Didura.* Wybitny ten artysta zatrzymał się nas na kilka dni w podróży do New-Yorku (Metropolitan Operahouse) i występował w „Fauście", „Żydówce", „Cyganerji" i „Strasznym dworze". Sukces, jak zwykle, był nadzwyczajny, z żalem więc żegnano p. Didura, z żalem, że scena nasza nie może pozyskać go na czas dłuższy.

O premjerze „Madame Butterfly" pisałem już. Opera ta nie schodzi z repertuaru.

Przechodzę do sali koncertowej. Z solistów pierwszym w tym roku był p. W. Kochański, skrzypek, który wspólnie z panną Heleną Ottawową zaprodukował część programu, przygotowanego na tournée do Wiednia, Lipska, Berlina i t. d. Słyszeliśmy więc Händla, sonatę N-r 6 Czajkowskiego, koncert D-dur op. 35 Wieniawskiego i kilka drobnych rzeczy („Le cygne" — Saint-Saënsa, „Moment musical" — Schuberta-Auera i t. d.), które może najlepiej były odegrane. Ale i w większych dziełach pokazał p. Kochański, co umie, chociaż miejscami zdawało się (np. w III-ej części koncertu), że gra rzecz cokolwiek za trudną. — Na jednym z koncertów śpiewał D-r Konrad Zawiłowski. Mojem zdaniem p. Zawiłowski nie powinien jeszcze śpiewać, gdyż głos jego nosi na sobie ślady przebytej ciężkiej choroby. Wespół z p. Zawiłowskim uczestniczył w koncercie młody skrzypek — p. Kreiner. P. Kr., uczeń tutejszego pedagoga, prof. Jackla, po raz pierwszy

występował publicznie i zjednał sobie odrazu słuchaczy. Chociaż odtworzenie „Chiaconny“—Bacha, bez towarzyszenia innego instrumentu, jest dla młodego skrzypka dość ryzykownem, p Kreiner odegrał jednak utwór ten poprawnie. Również „Sherzo Tarantelle“ — Wieniawskiego i grany nad program jeden z tańców Sarasate'go zaświadczył o wybitnym talencie Kreinera. Młodemu skrzypkowi życzymy na dalszej drodze powodzenia i spodziewamy się, że przy pracy zajść może na wyżyny artyzmu.

Dzięki przedsiębiorczości nowo założonego biura koncertowego p. M. Turka, mieliśmy tak dawno już nie słyszane koncerty symfoniczne. Na dwa wieczory zjechał do nas wiedeński „Tonkünstlerverein" z dyrygentem Oskarem Nedbalem na czele. Zainteresowanie było wielkie, i słusznie, bo koncerty te były dla nas prawdziwem świętem. Program pierwszego koncertu wypełniły: „Sakuntala“ — Goldmarka, „Suita liryczna“ op. 54—Griega, „Z czeskich gajów i łąk" Smetany, „Symfonja Patetyczna“ — Czajkowskiego i „Polonia“—Wagnera. — Na koncercie drugim odegrano. Wstęp do „Meistersingerów“, VII symfonję — Beethovena, „Tasso“ — Liszta, Suitę z baletu „Głupi Janek“ — Nedbala i „Stańczyka“ — Różyckiego. — Nie będę się rozpisywać nad każdym utworem oddzielnie, gdyż są to rzeczy powszechnie znane, zaznaczę tylko, że całość koncertów przedstawiła się wspaniale. Szczególnie symfonja Czajkowskiego i Beethovena, „Sakuntala“ i „Tasso“ odegrane zostały z nadzwyczajnym polotem, tak, że porwały wszystkich. — P. Nedbala znaliśmy dotychczas, jako członka „Kwartetu czeskiego“; obecnie poznaliśmy go jako dyrygenta pierwszej miary, który masy orkiestralne przeprowadza przez największe trudności nowoczesnych partytur. Wdzięczni też jesteśmy p. Nedbalowi, że na prośbę tutejszej publiczności odegrał „Stańczyka" — Różyckiego. Utwór ten słyszeliśmy już w roku zeszłym, kiedy Towarzystwo Muzyczne na koncercie nadzwyczajnym zapoznało nas z dotychczasową twórczością Ludomira Różyckiego. „Stańczyka“ skomponował Różycki jeszcze jako uczeń konserwatorjum warszawskiego, mając lat 19, a dzieło to otworzyło mu drogę do sławy. W utworze swym maluje Różycki charakter trefnisia królewskiego. „Dwoistość" natury, śmiech, wybuchający kaskadą dysonansów, miłość i liryzm—oto charakter Stańczyka i program scherza Różyckiego. Słyszymy to lekkie podskoki żartów, jak na samym początku, to szalone fale szyderstwa, to znowu melodje tkliwe i swojskie. Czujemy, iż pod maską lekkiej ironji kryje się umysł mędrca i zbolałego jasnowidza. — Różycki należy bezsprzecznie do najwybitniejszych przedstawicieli „Młodej Polski w muzyce“, a pobyt jego u nas przyczyni się niewątpliwie do większego rozbudzenia ruchu muzycznego.

Zadania tego podjęło się także założone przed rokiem „Koło Muzyczne“ i spełnia je w każdym kierunku należycie. Tygodniowe odczyty z ilustracjami znane są już we Lwowie i gromadzą zawsze taką ilość słuchaczy, że sala, obliczona na 300 osób, okazala się za szczupłą. Dotychczas mieliśmy 4 odczyty. „O Griegu“ mówił prezes „Koła", p. Edmund Walter, znany i ceniony kompozytor, a ilustrowały odczyt pp. Illasiewiczówna i Łusakowska (koncert fortepianowy a-mol) i p Menasches (sonata skrzypcowa F-dur). — Drugi wieczór poświęcony był harfie, o której mówił p. Leon Popławski, zaś p. Holubówna odegrała kilka utworów na tym instrumencie. — Niżej podpisany w dwóch wieczorach przygotowawczych przedstawił program wyżej wspomnianych koncertów symfonicznych, a Sakuntelę i symfonję Czajkowskiego odegrały pp. Szczepanowska i Schupplerówna, zaś „Tasso“ Liszta—pp. Stanisław Głowacki i Bronisław Wolfsthal.

Obecnie przystępuje „Koło" do założenia orkiestry symfonicznej, kierownictwo której obejmuje p. Bronisław Wolfstahl. *Alfred Plohn.*

Kraków, w październiku

Ruch muzyczny krakowski, oparty przeważnie na popisach solistów wszelkiej kategorji, zaczyna przybierać nową fizjonomję. Nastąpiło to wskutek zmiany osób, od których ruch ten był zależnym, a którzy zajmowali się angażowaniem na estradę krakowską artystów i artystek. Dotąd misję impresarja spełniało częściowo miejscowe T-wo Muzyczne, częściowo p. Barabasz, dyrektor tegoż T-wa, który miał do swego rozporządzenia salę, będącą własnością magistratu krakowskiego; był też gospodarzem tej sali. T-wo Muzyczne, które zajmowało się trudniejszemi do sfinansowania koncertami, sprowadziwszy orkiestrę monachijską Kaima, a następnie wiedeńską orkiestrę „Tonkünstlervereinu" z Oskarem Nedbalem na czele, poniosło dotkliwe straty materjalne. P. Barabasz urządzał kon-

certy z udziałem solistów, jak: Ysaye, Burmester, Godowski, Selma Kurz i t. d., lecz podobno poniósł także straty materjalne.

Od początku nowego sezonu salę koncertową wynajął właściciel renomowanego składu fortepianów pod firmą „Gabryelska“, p. M. Dropiowski, człowiek obrotny, meloman zapalony i wprowadził sprawę koncertów na nowe tory. Pierwszym czynem było zorganizowanie, doskonałej jak na nasze stosunki, orkiestry symfonicznej pod kierownictwem dyr. Hocka. Orkiestra, składająca się z najwybitniejszych muzyków tutejszych orkiestr wojskowych, zainaugurowała sezon wybornem odegraniem Symfonji Haydna (mit dem Pauckenschlag), dowcipnej transkrypcji piosnki Moniuszki („Poleć pieśni z miasta“), dokonanej przez Delibes'a oraz chorału i fugi Bacha, dokonanych przez Aberta. — Program koncertu uświetniło doskonałe wykonanie „Polonji“ Wagnera, którą, wypełniająca salę po brzegi publiczność, przyjęła bardzo gorąco, darząc dyr. Hocka zasłużonemi oklaskami. — Śpiew reprezentowali dwaj artyści: Didur i Zawiłowski. O ile produkcje pierwszego (przy wyprzedanej sali) cieszyły się entuzjastycznem przyjęciem, o tyle występ drugiego zawiódł nadzieje liczącego na zyski materjalne impresarja, oraz oczekującej wrażeń artystycznych nielicznie zebranej publiczności. — Ostatnio popisywał się młody pianista, Ignacy Tigerman, uczeń Friedmana a następnie Leszetyckiego i w sferach fortepianofilów doznał powodzenia. — Prawdziwą biesiadą dla miłośników muzyki symfonicznej był występ wiedeńskiej orkiestry „Tonkünstlervereinu“, która pod wodzą Nedbala odegrała siódmą symfonję Beethovena, „Tyla Sowizdrzała“ Ryszarda Straussa i inne. Poza tem interesowała produkcja wybornej tej orkiestry odegraniem „Stańczyka“ Różyckiego, dzieła pięknego, zdradzającego w autorze kompozytora, który opanował wszystkie środki, jakimi włada symfonista współczesny. Dziełu młodego kompozytora dostały się ze strony słuchaczy oklaski, ze strony zaś prasy - krótkie pochlebne wzmianki (na dłuższe omówienie dzieła nie zdobyli się krakowscy recenzenci).

Produkcji wokalnych poza koncertami Didura i Zawiłowskiego — niewiele, mimo iż obecnie Kraków cały rozśpiewany, mając w swych murach niebywałą liczbę pedagogów-śpiewaków. Na czele tych stoi prof. Horbowski, zajmujący stanowisko prof. konserwarjum, bezsprzecznie jedyny dziś w Polsce maestro włoskiego *bel cantu*. Obok niego rozpoczyna lekcje śpiewu zaszczytnie znany artysta operowy, Aleksander Bandrowski. Prócz nich uczą śpiewu pp.: Wierzbicki, Lewicki i jeszcze kilku nauczycieli. (Do wysoko cenionych nauczycieli śpiewu solowego należy szkoła prof. Stanisława Bursy. *Przyp. Red.*). Szkołę operową prowadzi również p Marso, który uczniami swymi zasila małe sceny niemieckie. Kobiet, udzielających lekcji śpiewu—cały legjon, bo około 20.

Podwawelski światek muzyczny zajęty jest sprawą obsadzenia posady dyrektora tutejszego Towarzystwa Muzycznego, opróżnionej narazie wskutek rezygnacji dotychczasowego dyrektora, p. Barabasza, który po dwudziestokilkoletniej pracy na stanowisku dyrektora T-wa, kierownika chórów i nauczyciela średniego kursu gry fortepianowej, ustępuje z zajmowanego stanowiska i... zakłada również szkołę śpiewu. — Z liczby kandydatów, którzy ubiegać się mogą o opróżnioną posadę, wymieniają z miejscowych D-ra Jachimeckiego i Świerzyńskiego i z zamiejscowych Różyckiego, Fitelberga, Opieńskiego i innych. Świat śpiewacki krakowski radby widzieć na czele chórów Towarzystwa (dziś zupełnie zdekompletowanych i zdezorganizowanych) młodego i zdolnego muzyka Bolesława Wallek-Walewskiego, dotychczasowego dyrygenta chóru akademickiego, którego produkcje, dzięki kilkoletniej energicznej pracy Walewskiego, stanęły na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Z miejscowych kandydatów on tylko posiada wszechstronną praktykę dyrygenta chórów i orkiestry i jeśli co, to chyba tylko wiek młody mógłby mu stanąć na drodze do podjęcia kierownictwa. W naszych stosunkach i takie względy bierze się w rachubę. Nie jest jednak wykluczonem, iż wskutek niemożliwie niskiej dotacji dyrektora T-wa Muzycznego i innych trudności lokalnej natury — pozostanie p. Barabasz nadal na tem stanowisku.

Stab.

Kijów, w październiku.

Oprócz codziennych widowisk operowych, z niezłym ensamblem sił wokalnych, mieliśmy parę koncertów bardzo ciekawych. Pierwszy „symfoniczny“, złożony wyłącznie z utworów A. Glazunowa (Symfonja 6, Suita „Rajmund“, koncert skrzypcowy), odbył się pod dyrekcją samego kompozytora. Koncert ten zawdzięczamy staraniom dyrekcji teatru miejskiego, która powzięła zamiar dać podczas zimy cały cykl koncertów symfonicznych.

Nie mogąc zatrzymywać się dłużej nad szczegółowym rozbiorem wykonywanych utworów (co wymagałoby specjalnego studjum), zaznaczyć tylko należy, że ogólnie utwory Głazunowa wyróżniają się bogactwem melodji, instrumentacji oraz łatwością kontrapunktycznego prowadzenia głosów. — Solistą koncertu był utalentowany młody skrzypek, p. Rejentowicz. Pomimo dużej tremy, wykazał on sporą technikę oraz duży zasób poczucia — Dalej mieliśmy koncert skrzypka p. Zimbalisty (który po powrocie z Warszawy zamierza tu dać 2-gi swój koncert) oraz dn. 22 października koncert wielce utalentowanego pianisty, p. Bobińskiego. Prócz utworów Beethovena, Chopina, Liszta i innych, p. Bobiński wykonał swój własny koncert fortepianowy a-mol. Zamiast orkiestry towarzyszył mu na 2-gim fortepianie p. Tarnowski. P. Bobiński, rzadko występujący publicznie, jest pianistą nie małej miary. Czystość nieskalana, subtelność frazowania i wielka technika palcowa—składają się na wyborne odtwarzanie romantyków. Jako kompozytor pisuje rzeczy nieduże (za wyjątkiem 2-ch koncertów fortepianowych), w zakresie muzyki salonowej.

Wreszcie zapowiedziane są koncerty: na 10 listopada koncert klasyczny p. Wandy Landowskiej, a na 24 listopada—p. Józefa Śliwińskiego. *A. Wielhorski.*

Z OPERY

Dalsze przedstawienia „*Mistrzów-Śpiewaków Norymberskich*" nie zaznaczyły się ważniejszemi zmianami. Błąd niewłaściwego obsadzenia roli Hansa Sachsa i Beckmessera nie da się naprawić przez pewniejsze, niż na pierwszych przedstawieniach, traktowanie partji. Orkiestra również nie mogła otrząsnąć się z błędu grubego traktowania swego zadania, skoro przewodząca jej batuta nie jest w stanie tego dokonać. Rażące dawniej wykonanie końca II-go aktu zostało o tyle zmienione na lepsze, że Beckmesser znika ze sceny we właściwym czasie — zasłona jednak spada -podawnemu—zawcześnie. Pozostała również niezmienioną fałszywa banda na scenie.

Nie mogę nie podnieść jeszcze raz zasług tych artystów, którzy, acz w rolach pomniejszych, atoli podtrzymują dodatnią stronę wykonania „Mistrzów-Śpiewaków". Odnosi się to do p. Malawskiego, z powodu doskonałego zrozumienia roli Dawida, — do p. Ostrowskiego, pysznego pod względem wokalnym i pod względem gry szlachetnie poważnej — i wreszcie do p. Metaxiana, z powodu jego wzorowej dykcji, tego nieodzownego warunku dla śpiewaków, zwłaszcza odtwarzających dzieła wagnerowskie.

Egmont.

Z FILHARMONJI

(Koncerty 28/X i 30/X. Soliści: pp. Kinkulkin i Zimbalist. Dyrekcja: pp. Noskowski i Melcer. — 7/XI Wieczór kameralny—jeden z trzech koncertów, poświęconych pamięci Czajkowskiego.)

Program pierwszego z tych koncertów nie był wprawdzie obfitym, jednak umiejętnem traktowaniem go wykonawcy potrafili stworzyć nastrój poważny i szczerze przejęty. Stało się to głównie za przyczyną dyr. Noskowskiego, któremu niepodobna nie wyrazić uznania za prowadzenie orkiestry ogromnie muzykalne w odczuciu, a stanowcze i celowo-barwne co do strony zewnętrznej (uw. „Flis", „Wesele wiejskie").

Solistą tego wieczoru był p. Kinkulkin, wiolonczelista o wrodzonym temperamencie wirtuozowskim. Posiadając dużą i—pod względem lekkości—prawie skrzypcową technikę, ułatwił wysłuchanie bardzo brzydkiego koncertu Volkmana. Pewna wybuchowość temperamentu tego wirtuoza nie wpływała ujemnie na przejrzystość i dokładność wykonania — we frazowaniu jednak zdradziła skłonność jego do powierzchownie-błyskotliwego traktowania odtwarzanego dzieła, ze szkodą dla szlachetnego wyrazu.

Bez tych zastrzeżeń zato można mówić o soliście koncertu 30 z. m., p. Zimbaliście, uczniu Auera. Szkoła tego profesora coraz częściej każe o sobie mówić szerokiemu światu muzycznemu. Śladem Mischy Elmana, Katlen Parlow i innych jego uczniów o międzynarodowej już sławie, pójdzie niezawodnie i p. Zimbalist. Skrzypka tego już należy uważać za poważnego artystę. Grę jego cechuje skupienie i głębokie wczucie się w dzieło, co wobec skończonej techniki i pięknego tonu każe producje p. Zimbalisty zaliczać do objawów wysokiej sztuki. Nawskroś liryczne zacięcie jego talentu objawia się w ogromnej śpiewności frazowania, nieraz nawet skupionej kosztem zbytecznego rozciągania tempa (koncert Czajkowskiego, cz. I i Canzonetta). Cecha ta tak silnie i wszędzie zabarwia jego grę, nawet w znakomicie odtwarzanych utworach błyskotliwo-popisowych, że liryzm jego musimy uważać za dowód rozbudzonej już i świadomej, mimo młodego wieku, indywidualności wirtuoza.

Orkiestrowy program wykonał na tym koncercie p. Melcer, występujący w tej roli w Warszawie po raz pierwszy. Dyrekcję p. Melcera cechuje przedewszystkiem powściągliwość w wyrazie, wskutek czego tak kolorystyczne dzieło, jak „Le Préludes“ Liszta—przy całej nawet dokładności wykonania, nie mogło przemówić właściwą sobie poezją.

Do dodatnich stron dyrekcji p. Melcera należy prostota i estetyczny umiar w ruchach. Bardziej wyczerpująco mówić o tak odpowiedzialnej czynności, jaką jest prowadzenie orkiestry, można będzie po kilkakrotnych występach dyrygenta w utworach o różnostronnym stylu.

Co do układu programu, to na następnych koncertach tak dla należytego poszanowania muzyki symfonicznej, jak i dla względów pedagogicznych w stosunku do publiczności, utworom orkiestrowym niezawodnie zapewnione będzie przeważające stanowisko nad wirtuozowskiemi.

* * *

Kameralny program koncertu i pełna sala — to u nas tak wykluczające się wzajem zjawiska, iż na chwilę miałem wrażenie, iż nie jestem w Warszawie. Możnaby pochopnie wyciągnąć stąd wniosek o rozbudzonem nagle zamiłowaniu moich współbraci do muzyki kameralnej — gdyby nie pewne, nic z nią wspólnego nie mające, fakty, których zestawienie tłumaczy, jak przypuszczam, to niezwykle tłumne stawienie się publiczności, a mianowicie: szczęśliwy wybór dnia koncertu (sobota—zawsze dzień „kasowy“), powtóre — koncert był poświęcony pamięci P. Czajkowskiego, z powodu 15-ej rocznicy zgonu (fakt okolicznościowy) i, nakoniec, 1 szy występ nowozorganizowanego zespołu kameralnego Filharmonji (więc powód do ciekawości — w kierunku odtwórców, nie dzieła — jak u nas zwykle bywa). O ile jestem złym psychologiem i mylę się co do istoty nagłego zainteresowania się publiczności muzyką kameralną, okaże to frekwencja następnych koncertów.

Na program pierwszego koncertu kameralnego złożyły się następujące utwory P. Czajkowskiego: 5 pieśni (p. Verolli), sekstet A-mol (pp. Barcewicz, Jakowski, Cielewicz, Sebelik, Wenty, Czerniawski) i trio a-mol (pp. Barcewicz, Melcer, Sebelik).

Zespół kameralny winien być rozpatrywany jako jednostka zbiorowa, tak zespolona pod względem rytmicznym i dynamicznym, że wszelkie usterki wykonania mogą mieć źródło już tylko w fałszywem zrozumieniu całości utworu, nieodpowiednich tempach lub frazowaniu. Oczywiście, uważa się wtedy za rzecz niezbędną i już dokonaną odpowiednie spokrewnienie indywidualności poszczególnych członków zespołu—wszak na zasadzie tego pokrewieństwa organizują się oni, a przynajmniej powinni.

Jakkolwiek stały kwartet Filharmonji, ta podstawa wszelkich kameralnych zespołów, nie występował samodzielnie (sekstet i trio), jednak i w tym komplecie uzewnętrzniły się te jego cechy, które jedności zespołu staną na przeszkodzie lub jej dopomogą. Brak wyżej wspomnianego pokrewieństwa indywidualności poszczególnych członków zespołu jest właśnie dla nowozorganizowanego kwartetu przeszkodą, której usunięcie dopiero odpowie surowym wymaganiom co do jedności jego pod względem *dynamicznym*.

Inaczej być nie może, skoro 1-sze skrzypce kwartetu (p. Barcewicz) są tak pełne wyrazu, stanowczego charakteru i potegi tonu. Rozumiem, że pod tym względem dla takich pierwszych skrzypiec trudno byłoby u nas znaleść odpowiednią obsadę innych pulpitów, pozostaje więc wyczekać, aż członkowie kwartetu przystosują się wzajemnie w charakterze — ale kosztem *bezbarwności*, na rzecz *wyrazu*.

Oczywiście — strona rytmiczna, intonacja i dokładność wykonania są to rzeczy, stojące w zależności od mniejszej lub większej sumienności przygotowania — zatem możliwe do osiągnięcia zawsze.

Oto ogólne spostrzeżenia o kwartecie. Co się zaś tyczy wykonania sekstetu i tria, w których ten kwartet w całości lub w części występował, to odznaczało się ono rozmachem, zgodnością w uwydatnianiu ekspresji i szerokim traktowaniem całości przy powierzchownem lub niewyczutem wykończeniu szczegółów (fortepian i wiolonczela w trio).

Naturalnie — w ocenie tej przyjmuje za normę dla swego kryterjum te produkcje kameralne, które w innych europejskich środowiskach muzycznych dosięgły swego maximum dla obecnych czasów (Flonzaley — Kwartett, Sevcik — Kwartett). Gdybym zaś chciał przykładać do kwartetu Filharmonji miarę wartości pomniejszych, choćby niemieckich — zespołów kameralnych, z których niejeden ugrzązł lub jest na drodze do ugrzęźnięcia w poprawnej akademickości, — to mógłbym już teraz cieszyć się, że naszemu to przynajmniej nie grozi.

A — ponadto — Warszawa *może* mięć stały dobry kwartet, zresztą mieć go powinna, niech go tylko *potrzebuje* i dowiedzie tego.

Egmont.

Recital fortepianowy Edmunda Hertz'a (3 listopada r. b.).

Od niejakiegoś czasu wybitni pianiści nie umieszczają zupełnie w programach Beethovena. W zeszłym roku jeden tylko Pugno grał koncert c-mol Beeethovena.

Z prawdziwą też przyjemnością czytałem program koncertu p. Hertz'a. Koncertant ułożył go bardzo artystycznie, poczynając od „warjacji F-dur“ Beethovena, a kończąc na modnym dziś w Paryżu i Londynie C. Debussy'm (ur. 1861); jeden tylko utwór był bardzo nieestetyczny (walc „Espana“ Chabrier'a), nie licujący z całym programem.

Gra p. Hertz'a zajmuje, widać dobrą szkołę, lecz ton mały, palcowa technika słabo rozwinięta, miejscami bardzo nierówna. Warjacje F dur Beethovena były traktowane po szkolnemu, sucho, bez wdzięku. Improptu Fis-dur Chopina — za prędko, a polonaeza As-dur Chopina - bez rytmu, z nadużyciem pedału, w drugiej zaś części (E-dur) słychać było tylko lewą rękę (oktawy).

W części II koncertu grał p. Hertz wielką „Szwajcarską“ fantazję Liszta — „Annés de pélerinage“, utwór, pierwszy raz u nas wykonany. Liszt pisał ją w pierwszej epoce swojej twórczości; jest to rzecz efektowna złożona z kilku tematów, dość zręcznie odrobionych i ładnie zestawionych; najładniej wypadło „pastoral“. Również pierwszy raz słyszeliśmy utwory C. Debussy'ego: „Maski“, „Wieczór w Grenadzie“ i „Wyspa radości“ — rzeczy nastrojowe, ciekawie sharmonizowane, lecz nie przedstawiające pola do popisu

S. Sz.

III Wieczor Czajkowskiego (8 XI).

Ostatni z koncertów, urządzonych dla uczczenia pamięci zmarłego kompozytora, należy nazwać stanowczo nieudanym: ani wybór dzieł, ani siły wykonawcze nie były odpowiednie. Z większych dzieł wykonano jeden tylko koncert B-mol op. 23, a z mniej znanych — fragment z op. „Jolanta“. Żadnej symfonji, żadnego poematu...

Panna Familjer, młoda i zdolna pianistka zrobiła, co mogła, ale i koncert jest za trudny i ona jest za młoda, żeby dzieło to dobrze zagrać mogła, natomiast parafrazę Pabsta na tematy „Śpiącej królewny“ wykonała wcale dobrze. Nad program były dodane: Nocturn Des-dur Chopina i XII Rapsodja Liszta — co nie było właściwe na koncercie, poświęconym wyłącznie utworom Czajkowskiego.

Zespół p. Hirszfelda wykonał fragment z „Jolanty“. Ponieważ chór i solistki były to amatorki, nie wiele można o nich powiedzieć, to chyba, że nie zauważyliśmy żadnego wybitniejszego głosu i większych zdolności śpiewaczych

P. Sebelik grał sucho. P. Cielewicz prowadził orkiestrę, zwłaszcza w koncercie B-mol, fatalnie.

Cały koncert sprawiał wrażenie czegoś amatorskiego, zupełnie nie odpowiadającege znaczeniu Czajkowskiego w muzyce współczesnej. *R.*

Z TEATRU.

Teatr Rozmaitości. „*Papla*", komedja w III aktach E Sée (z francuskiego).

Temat bardzo wdzięczny: szczera, szlachetna miłość mężczyzny, kokieterja i zimna perfidja kobiety. Jest mężatką; kochanek nalega, aby wzięła rozwód z mężem, którego nie kocha. Ów zresztą nie czyni żadnych przeszkód, nawet pragnie rozwodu: ma także kochankę. Kochanek tedy stawia sprawę wyraźnie, nie robi tajemnic, jest „niedydyskretny". Zdawałoby się, sprawa jasna. Lecz nie: w decydującej chwili następuje—zerwanie. Ona zostanie przy mężu, który jej przecież w niczem nie krępuje; weźmie sobie tylko innego kochanka, który będzie bardziej—„dyskretny".

Temat zaiste satyryczny; lecz francuski autor nie potrafił go wyzyskać. Dał rzecz błahą, nudną, zupełnie chybioną.

Grano naogół bardzo dobrze. Wyróżnili się: pani Siennicka — w roli żony i p. Brydziński — jako kochanek.

M. F. Z.

KRONIKA.

= **Konserwatorjum Wiedeńskie**, dotąd instytucja utrzymywana kosztem prywatnym (T-wa Muzycznego), przechodzi z dniem 1 stycznia 1909 r. pod zawiadywania rządu, który ma je zamiar hojnie wyposażyć. Uczelnia ta otrzyma cztery t. zw. „Meisterschule": dla fortepianu, skrzypiec, nauki o kompozycji i śpiewu. Oficjalnie nazwa „Meisterschule" nie będzie istnieć, gdyż grono nauczycieli upatruje w niej kamień obrazy, ale każdy kurs będzie mieć poprostu nazwisko swego kierownika. Na czele fortepianowej szkoły mistrzowstwa stanie Godowski, z którym już rząd zawarł kontrakt. Wszystkie warunki natury pieniężnej, postawione przez niego, zostały przyjęte, uwzględniono też jego życzenie co do zupełnej niezależności artystycznej. Na kierownika kursu kompozycji upatrzono Humperdincka, kursu skrzypcowego — Szewczyka, — co do kursu śpiewu toczą się rokowania z kilku maestrami, wśród których poważnym kandydatem jest prof. M. Horbowski, kolejno prof. konserwatorjum w Warszawie, w Moskwie, a obecnie w Krakowie.

= **Konserwatorjum lwowskie** zajmujące co do ilości uczni i grona nauczycielskiego trzecie miejsce w rzędzie konserwatorjów austrjackich, rozpoczęło starania o upaństwowienie.

= **Ludomir Różycki**, obecnie kapelmistrz opery i profesor konserwatorjum we Lwowie, pracuje nad nowym dziełem symfonicznym, p. t. „Kazimierz Wielki", na tle poematu St. Wyspiańskiego. Znane scherzo symfoniczne „Stańczyk", przyjęła orkiestra wiedeńska „Tonkunstlervereinu" do programu i już je wykonała w Krakowie i Lwowie wśród entuzjastycznych okrzyków publiczności. Operę p. t. „Bolesław Śmiały" wystawi wkrótce pod dyrekcją kompozytora opera lwowska. Różyckiego zaprosiła dyrekcja Filharmonji Warszawskiej do zadyrygowania koncertem kompozytorskim w grudniu lub styczniu.

= **Karol Szymanowski**, znakomity kompozytor fortepianowy, ukończył wielką fugę na 2 fortepiany. Niewątpliwie poznamy to dzieło w obecnym sezonie na estradzie Filharmonji Warszawskiej. Pierwszą swą symfonję ukończył Szymanowski w ubiegłym roku i ma być wykonana w Warszawie pod dyrekcją G. Fitelberga.

= **Mieczysław Karłowicz**, znany zaszczytnie symfonista i jeden z najznakomitszych naszych muzyków, ukończył kompletnie swój najnowszy poemat symfoniczny p. t. „Smutna opowieść". Dzieło to będzie wykonane w Warszawie pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, oraz w Wiedniu na jednym z ogłoszonych dwunastu koncertów abonamentowych „Konzertvereinu" pod dyrekcją autora na koncercie kompozytorskim, wraz z dwoma innemi dziełami symfonicznemi: „Stanisław i Anna Oświecimowie" (wykonane w ubiegłym sezonie w Filharmonji Warszawskiej pod dyr. Karłowicza), oraz „Trzy odwieczne pieśni", trylogja symfoniczna, wykonana przez Filharmonję berlińską, pod dyr. G. Fitelberga, które to dzieło zdobyło jednogłośny sukces i niezwykle wielkie uznanie w pra-

sie i u publiczności berlińskiej, a które Warszawa pozna w tym sezonie wraz z „Rapsodją litewską“. Partytura „Trzech odwiecznych pieśni wkrótce opuści prasę.

= **Apolinary Szeluta** napisał szereg dzieł, o których z wielkiem uznaniem mówią ci, którzy mieli sposobność słyszeć je, mianowicie: szereg pieśni (dwadzieścia kilka) i dzieł kameralnych (sonata wiolonczelowa, skrzypcowa i t. p.), które wzbogacą naszą literaturę muzyczną. Pożądanem byłoby, aby nas zapoznano z temi utworami na wieczorach kameralnych Filharmonji, zainicjowanych przez dyrektora Melcera. Dzieła te pod względem kontrapunktycznym mają być podobno niezmiernie wartościowe.

O Karłowiczu, Różyckim, Szymanowskim i Szelucie ukażą się w „Młodej Muzyce“ specjalne studja, pióra p. Ad. Chybińskiego (z Monachjum).

= **„Centralband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine“** ogłasza konkurs na utwór skrzypcowy większych rozmiarów z towarzyszeniem orkiestry. Autor nagrodzonego dzieła otrzyma 1,000 marek nagrody.

= **W Dreznie** wystawiono po raz pierwszy na scenie tamtejszej nadwornej opery „Eugenjusza Oniegina“ Czajkowskiego. Dzieło doznało nadzwyczaj gorącego przyjęcia.

= **Koncertami** londyńskiej „Symphony orchestra“ w sezonie bieżącym dyrygować będą: Jan Richter, Nikisch, Młynarski i Safonoff.

= **Konkurs na stypendjum**. Królewska Akademja Sztuk Pięknych w Berlinie (sekcja muzyczna) ogłasza konkurs na stypendjum imienia Michała Beera na rok 1909, wynoszące 2,250 marek. Praca konkursowa: symfonja w czterech częściach na wielką orkiestrę. Prace nadsyłać można do 1 lutego 1909 r. Stypendjum przeznaczone jest dla muzyka, pragnącego uzupełnić studja muzyczne.

= **Sekcja muzyki zbiorowej przy Warsz. Tow. Muz.** urządza poranek, poświęcony dziełom Józefa Elmera.

= **Cykl koncertów** symfonicznych pod dyr. G. Fitelberga rozpoczyna się w Filharmonji 13 b. m. Na pierwszym z tych koncertów poznamy dzieło M. Karłowicza „Smutna opowieść“, jak również „Makbeta“ R. Straussa i nie grany u nas koncert fortepianowy B-dur Brahmsa, w interpretacji p. Art. Rubinsteina.

= Stała współpracowniczka naszego pisma, znana kompozytorka i pianistka, p. **Helena Łopuska**, wyjechała do Lipska, gdzie w jednej z sal koncertowych wystąpi z szeregiem własnych koncertów.

= **Lipsk**. Koncerty Gewandhausu rozpoczęły się 8 października. Program I-go koncertu wypełniły: Wstęp do „Meistersingerów“, Recitativ i arja z opery Smetany „Dalibor“, suita symfoniczna „Antar“ Rimskiego-Korsakowa, symfonja A-dur Beethovena i cykl pieśni Weingartnera. — Na II koncercie (15 X) wykonany był po raz pierwszy przez profesora Marteau koncert skrzypcowy Maxa Regera op. 101, orkiestra zaś pod dyrekcją Nikischa odegrała uwerturę tragiczną Brahmsa i symfonję Es-dur Schumanna. — III koncert poświęcony był wyłącznie kompozycjom Liszta („Festklänge“, koncert Es-dur i „Eine Faust-Symphonie“). Solistami byli: Busoni (fortepjan) i Hedmondt (śpiew). — Na program IV koncertu złożyły się dzieła Haydna (Symfonja D dur), Beethovena (pastoralna) oraz Richtera, Elgara, Dworzaka, Cui i Greczaninowa (utwory chóralne). W koncercie uczestniczył słynny chór kościoła św. Tomasza.

= (*Z. R.*) **Konkurs dramatyczny w Łodzi** na jednoaktowy utwór, ogłoszony w roku zeszłym przez „Lutnię“ w Łodzi, został rozstrzygnięty. Z pośród 65 nadesłanych utworów sąd zalecił 12 sztuk do wystawienia na scenie „Lutni“. Dopiero po wystawieniu owych sztuk, oraz uwzględnieniu głosów publiczności sędziowie w dniu 16 z m. przyznali nagrody dwom sztukom: dramatowi „Wichura“ i komedji „Don Juan Moderne“. Po otwarciu kopert okazało się, że autorami sztuk nagrodzonych są warszawscy literaci: Stanisław Żyżkowski i Bolesław Szczęsny Herbaczewski. Obaj laureaci wystawiali już swoje sztuki na scenach warszawskich. Nadto p. Bolesław Herbaczewski od dłuższego już czasu umieszcza w różnych czasopismach swoje niezłe noweletki i zgrabne, zabarwione melancholijnym sentymentem, wierszyki.

Bibljografja.

M. Borkowic. *„Oeuvres pour piano: Incantagione. Ghiribizzo. L'ultimo canto. Paris, E. Fromont. Warszawa, Gebethner i Wolff.*

P. Borkowic widocznie chce być oryginalną, a że nie posiada żadnych zdolności ku temu, pisze nie oryginalne, lecz przerażające rzeczy. Naprzykład „Incantagione": co to jest? Zlepek rozmaitych początków, zaopatrzonych w tak wyszukane i brzydkie harmonje, że uważałbym to za błąd drukarza, gdyby egzemplarz, leżący przede mną, nie był poprawiony ręką autorki. Ciągłe zmiany ruchu, okresy nielogiczne, nadzwyczajne cieniowania — robią wrażenie szukania czegoś, niestety, bez rezultatu. — Mnie się zdaje, że lepiej było i nie szukać wcale. Ghiribizzo, rodzaj scherza, jest pomyślany bardzo banalnie, a L'ultimo canto, naszpikowany rozmaitemi *„ritenutissimo"* i mający wszystkie wady 1-go utworu, zdradza przynajmniej chęć oddania jakiejś całości. W każdym razie, jeżeli to ostatni śpiew, to nie łabędzi, napewno.

P. R.

Plon literacki.

Józef Relidzyński. *Poezje I.* Gebethner i Wolff.

Na podstawie tego zbiorku młodziutkiego jeszcze widocznie autora nie podobna stawiać żadnych prognostyków co do jego przyszłości literackiej. Są naiwności i zgrzyty zgoła niegodne druku, ale jest też kilka strof zupełnie pięknych. Ze wszystkich jednak wierszy bije szczerość i zapał czystego, entuzjastycznego serca; — rzecz godna uwagi w czasach, kiedy rynki księgarskie zalewają tomiki, powstałe pod wpływem lichych melodyjek literackiego snobizmu.

P. J. Beranger *Piosnki.* Spolszczył *S. H.* Skład główny w księgarni G. Centnerszwera i S-ki.

Chanson'y Béranger'a w tym bardzo, bardzo dowolnym przekładzie zatraciły wdzięk subtelnego, swawolnego uśmiechu mistrza; otrzymały natomiast dobitną, zbyt dosadną rubaszność. Język niezawsze poprawny, wersyfikacja naogół dość pospolita krótko mówiąc: są to piosenki niemal zupełnie oryginalne, na temat Béranger'a. Niekiedy wcale zgrabne i lekkie, zbyt często jednak posiadają charakter wierszy ze świstków humorystycznych. Jako takie, czyta się je ze względną przyjemnością.

M. F. Z.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Dnia 2 i 3 b. m. odbyło się ogólne zebranie członków Warszawskiego Związku Muzyków.

W pierwszym dniu przewodniczył p. Oziminski w II-gim p. Bobilewicz, assesorami byli p.p. Kreczmer i Singer, pióro prowadził p. Miszułowicz. Uchwalono między innemi: 1) utworzyć orkiestrę symfoniczną z członków Związku (oprócz czł. Filh. i Opery) przy sekcji muzyki zbiorowej Tow. Muzycznego; 2) założyć czytelnię w Związku, 3) postanowiono zaprenumerować dla wszystkich członków Zw. dwutygodnik „Młoda Muzyka" z warunkiem zamieszczania w nim wiadomości dotyczących Związku. Do Zarządu wybrano pp.: Gużewskiego (prezes) zaszczytnie znanego twórcę opery „Dziewice lodowców", Dłutowskiego (wiceprezes), inicjatora kwartetu smyczkowego przy sekcji muzyki zbiorowej Tow. Muz. oraz na członków Zarządu p.p.: Bobilewicza, Ozimińskiego, Pomeranca, Pawłowskiego i Nadla. Do Komisji rewizyjnej powołano pp.: Kreczmera, Gincburga, prof. Gocłowskiego, W. Jaworowskiego i M. Ajzenberga.

Zarząd „Warszawskiego Związku Muzyków" otrzymał urzędowe zawiadomienie od Zw. Muz. w Pradze Czeskiej o konflikcie jaki zaszedł między p Czelańskim a orkiestrą i solistami opery na Winohradach Powodem zajścia było brutalne i despotyczne zachowanie się p. Czelańskiego względem personelu Operowego. Przewidywane propozycje angażowania ze strony p. Czelańskiego lub Zarządu Opery w Winohradach naszych muzyków, są stanowczo do odrzucenia, o czem Zarząd Warsz. Zw. Muz. niniejszym członków swych zawiadamia.

Prof. Cink po wypełnieniu warunków zaproponowanych przez sąd koleżeński (50 rb. kary) został przyjęty napowrót do Związku.

Muzycy z Łodzi zwrócili się z prośbą do Zarządu Zw., by wysłać delegata w celu utworzenia Łódzkiego oddziału naszego Związku.

Stan Kasy Związku na 1 października 1908 r.

Wpływy.	Od 1 Lipca 07 r. do 1 Stycz. 1908 r. Rb k.	Od 1 Stycz. 08 r. do 1 Kwietn. 08 r. Rb. k.	Od 1 Kwiet. 08 r. do 1 Paźdz. 08 r. Rb. k.	Razem Rb. k.
Wpisowe	14 „	16 „	227 „	257.00
Skł członkowskie	129.50	87 „	339 „	555 50
Skł. nadzwyczajne	41 „	„ „	„ „	41.00
Skł. zaległe do 1 paźdz.	„ „	„ „	65 „	65.00
Dochody nadzwycz.	„ „	9.10	38 „	47.10
	184.50	112.10	669.00	965.60

Wydatki.	Od 1 Lipca 07 r. do 1 Stycz. 1908 r. Rb. k.	Od 1 Stycz. 08 r. do 1 Kwiet. 08 r. Rb. k.	Od 1 Kwiet. 08 r. do 1 Paźdź. 08 r. Rb. k.	Razem Rb. k.
Wydatki biurowe	3.18	3.37	42.85	50.40
za lokal	80 „	31 „	107.50	218 50
administracja	8.75	38.93	241.54	288.22
pokrycie długu lokal.	59.05	36 „	4 „	99.05
zapomogi	„ „	„ „	41 „	41 „
rozchody nadzwycz.	„ „	„ „	56.01	56 01
winni do kasy	3 „	„ „	„ „	3 „
	153.98	109.30	492.90	756.18

Wpływy 965.60
Wydatki 756 18.

W kasie gotowizną na 1 października r. b 209.42 kop.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15—30 listopada.)

16 listopada 1760 r. ur. się Kreutzer.
17 „ 1900 „ odsłonięcie pomnika Chopina w ogrodzie Luksemburskim w Paryżu.
18 „ 1883 „ otwarcie teatru narodowego w Pradze Czeskiej.
19 „ 1765 „ otwarcie teatru polskiego w Warszawie komedją „Natręty"— Bielowskiego.
19 „ 1828 „ um. Fr. Schubert.
20 „ 1894 „ um Ant. Rubinstein.
30 „ 1830 „ ur. się Ant. Rubinstein.
„ „ 1870 „ zatwierdzono ustawę Warsz. Tow Muz.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

—o—

— *W. P. Posełt w Krakowie.* Za życzenia serdeczne dzięki. Z nadesłanego materjału skorzystamy.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Ogłoszenia.





Wyszedł z druku № 30 i 31 (podwójny) pisma, redagowanego przez Leo Bedmonta p. t.

„WOLNE SŁOWO"

i zawiera następujące artykuły:

1. Łazarzu, wstań! (inwokacja).
2. W promieniach łaski.
3. Warszawa w Kinematografie.
   Apatja i Geszeft.
   Warszawska Hellada.
   „Wolna Miłość".
   Na cmentarzu żydowskim.
4. Komentarz do aktu obrzezania po śmierci.
5. Na marginesach „wielkiej polityki" czyli Dwie jedyne polskie racje stanu.
6. Ginące sny.
7. Tragedja Szecha.
8. Proces ogółu polskiego z poezją w XIX w.
9. Aforyzmy.
10. Nowa bajka z tysiąca i jednej nocy (o szkole).
11. O powolnem rozwijaniu się uczucia praw.

W dodatku:

Zbrodniarze (fantazja), Słońce, (nowela) Poezje satyryczne.

Najtańsze pismo polskie codzienne na Litwie

„Goniec Wileński"

PRENUMERATA:

W WILNIE		ZAMIEJSCOWYM POCZTĄ	
Rocznie	**rb. 6 — k.**	**Rocznie**	**rb. 8 — k.**
Półrocznie	„ 3 — „	Półrocznie	„ 4 — „
Kwartalnie	„ 1 50 „	Kwartalnie	„ 2 — „
Miesięcznie	„ — 50 „	Miesięcznie	„ — 70 „

Za odnoszenie do domu: Rocznie 1 rb. — miesięcznie 10 kop.

Numer pojedyńczy 5 kop.

Numery do nabycia: w księgarniach, kjoskach oraz w bibliotekach kolejowych.